

ゲーテあるいはドイツ古典主義

平 野 篤 司

無限なものの中に歩み入ろうと思えば、
ひたすら有限なものの中をあらゆる方向に向か
って歩め（ゲーテ「箴言」）¹⁾

1

文学におけるドイツ古典主義というとき、ゲーテとシラーの名を挙げることは、文学史の常識といってよく、誰もこれに異を唱えるものはいないだろう。それはそれでよいのだが、その実質を考えてみれば、再考すべきことだと思われる。なぜなら、ドイツ古典主義は、ゲーテ、シラーに尽きるとする理解は、あまりに限定的に過ぎるというわけではなかろうし、実際それは、かなり狭く限られた時間と空間において成立しているからである。フランス古典主義におけるラシーヌ、コルネイユ、モリエール等々の壮麗な山並みには比べるべくもない。それも、ゲーテとシラーの出会い（1795年）と別れ（1805年のシラーの死）の間の10年間のワイマール時代に限定するのが、フリッツ・マルティーニ²⁾をはじめとする文学史家たちの共通理解である。これがいわゆるワイマール古典主義である。だが、それにしても、なんと狭い地域と時間に限定されていることか。このことについてあらためて考えてみたいのである。

はたして、このワイマール古典主義をドイツ精神史のなかでその本流、そしてその精華と範例としての古典主義と呼んでもよいのだろうか。その疑問は、なにもその狭さに由来するばかりではない。ドイツ精神史をつらぬく強力な流れがロマン主義だと考えるならば、むしろワイマール古典主義は、その大河に浮かぶかなり異質な孤島であったのではないかとも思わ

れるからである。

ワイマール市立劇場の前庭には、古典主義と理想主義を象徴すべくゲーテとシラーの互いに手を取り合ってならんだ銅像が建っている。だが、月桂冠をあいだにしたふたりの握手には、何かしら危ういものが感じられはしないだろうか。この銅像は、1857年に時の彫刻家リーチェルによって作られたという。解説によれば、「この兩人は、一体であることは疑いないにしても、互いを見つめあうこともなければ、同じ方向さえ見ていない。また、現実の二人の背丈はかなり違うのに、同じ高さにそろえてある」³⁾とある。創建当時から不思議な印象を与えていたのだろう。この銅像は、ロマン主義を経過したあとの時代になってドイツ精神のよりどころを証し立てる理想像として作られたのである。だからこそ、身長をそろえたのであろう。だが、「この二人が一体である」ことには、大いに疑う余地があるのだ。むしろどういう製作者の意図があったかはわからないが「互いを見つめあうこともなければ、同じ方向さえ見ていない」この姿勢こそ二人の詩人の関係を深いところでよく語っているのではないか。また、ゲーテの晩年の詩「シラーの遺骨」について高安国世は、「詩の内容からいうと単にシラーの頭蓋が問題ではなく、一般的に、一つの美しい頭蓋を前にしての観想といった方が適当だ」⁴⁾と書いているが、旧友シラーの頭蓋に感じるのは、かつてその内部にはぐくまれていた理想主義者の精神ではなく、頭蓋の形そのものであり、それによって自然の、そして、神の造化の不思議さを思っているのである。情感的なものはあとう限り少ない。だが、これがゲーテの感じ方なのである。

2

シラーは、そもそも理知の人である。ゲーテとの出会いの年に書かれた論文「素朴と情感文学」⁵⁾ほど、文学者の二つの典型、すなわちゲーテとシラーの関係を、そして何より自分自身の宿命を痛切にまた同時に明晰に語ったものはないであろう。情感詩人シラーは、十全な自然の恵みの上によってたつ素朴詩人ゲーテに大変な恐れと劣等意識を抱くが、それは反転

して、自然に対する精神の優位性を謳いあげるにいたる。所詮は、シラーは負けているのだが、その敗北と悲惨の中に人間性の偉大さを認めざるをえないのである。この論文は、ドイツ文学の原論ともいうべき位置をしめるが、同時に著者である詩人を苦渋のうちに、また雄弁に語っていて、まさに詩人の魂の歌を聴くような思いに襲われる。シラーが古典主義者であるとすれば、それは、ほかならぬ論の明晰さと雄弁さにあるのだと思われる。いかにそのパッションが強くとも、いやむしろそれだからこそ、表現のフォルムが破られないどころか、かえって際立つのである。しかし、その心性はうたがいのなくロマン主義者のものである。だからこそ、シラーは近代ドイツ精神史の源流たりうるのである。

シラーは、ライヒ＝ラニツキー⁶⁾ のいうようにゲーテにくらべればいわゆる売れる作家でもあった。とくに後半生はそうであった。シュレーゲル兄弟、ヘルダーリンをはじめとして当時の若い世代はシラーにこそ精神の絆を感じたのである。決してそれはゲーテではなかった。シラーという人格は、内側からロマン主義の精神によって完全に侵食を受けており、古典主義者としての姿勢は、その身をもって贖うよりほかなかったのである。彼は、じっさい病身であり、精神において偉大であった。だが、その偉大さも自然性を欠いた病的なものでもあった。ゲーテが留守宅のシラーを訪ねて、詩人が気付け薬として用いていた腐臭をあげるりんごを机の中に発見して愕然としたというエピソードは、あまりにもよくできている話ではないか。シラーの古典主義者としての立場はかなり危ういといわざるを得ないのである。すくなくとも、傍らにゲーテを据えなければ彼の存在はもたないといってもいいだろう。

そして、ゲーテの存在が前面に出てこざるを得なくなるが、ドイツ古典主義はその双肩にかかるのである。そして、皮肉にもシラーを近代ドイツ精神の源流だとすれば、ゲーテは、傍系どころか異端ということになる。もしそうであるならば、ドイツ古典主義は、非ドイツ的なものといわなければならない。ことは、ゲーテという人を相手にすればよいのである。ムージルは、ドイツ近代の抒情詩は、ゲーテを嚆矢とし、いきなり頂点に至

ってしまったという⁷⁾。これはゲーテに対する誉め言葉というより、その後の詩人たちの背負わなければならなかった遺産という苦しみを語るものである。それではこのような巨人の文学に対しもはや古典主義という規定をしなくてもよいかといえ、ことはそう単純ではないように思われる。というのも、まさにゲーテにおいて古典主義の実質が生きてくるからである。ドイツという風土は、古典主義と相性がいいとはいえないだろうが、少なくともゲーテがひとりで体現する古典主義によってドイツ精神のありようと宿命は、明瞭に照らし出されてくる。とくに本来シラー最良であるトーマス・マンが、とくに後半生しきりにゲーテを称揚するのもこのような構造の表れなのだといえるだろう。その意味では、トーマス・マンもゲーテの生きかたを継いでいるのかもしれない。ちなみに、ライヒ＝ラニツキーは、ゲーテもトーマス・マンもともに同胞ドイツ人たちとは折り合いが悪かったことを指摘している⁸⁾。これら二人の巨人ともに、同時代人たちとのあまりにも素朴な、そして直接的現実的な付き合いを避ける傾向が強かったのは事実である。そして、かれらは、その死後もある種気疎く難しい作家として、敬して遠ざけられてきたのである。また、この両者には抜き差しならぬ活動領域がある。それは、造形である。この二人は、ドイツ精神史のなかにあっては珍しくも造形ができた作家なのである。造形とは言語がそれ自体で自立し、生命を体現していることをいう。そして、この造形という要素こそ、ほかならぬ古典主義の基盤をなすものである。だが、古典といってももちろん単なる形式ではない。いわば生きた形式である。それをゲーテは、内面の形式と呼んでいる。ここでまた、但し書きをつけるなら、その内面とは、ロマン主義者たちが法外に拡大した自我の世界ではない。生きていることそれ自体である。この点で、ゲーテに対して人間的な面で反発せざるを得なかったリルケも軌を一にしているといえよう。すなわち彼の唱える世界内面空間のことであり、その造形思考である。

それでは、ゲーテにとって生きるとはどういうことなのか。そしてその造形はどのようなものなのか。それは、はなはだ茫漠たる広がりをもつも

のであった。近代の抒情詩が内面的傾向を強め、精神と言葉の純粹性を追求してきたのだとすれば、ゲートの詩的活動は、その反対とはいえないが、少なくとも次元を異にするといってもよいくらい異質なものであった。ゲートが追い求めたのは、純粹性や洗練ではなく、内界外界を含みこんだ宇宙のありようであった。そのさい詩人の感覚は、外に向かって十全に、そして謙虚に開かれている。それほど彼は、世界に対して強烈な好奇心を絶えず燃やしていたのだ。ドイツの詩聖は、世界への働きかけという能動的行為よりもむしろ世界からの受容の面に関心が深かったし、その能力に自負さえ抱いていた⁹⁾。彼の活動領域が自然研究を含んでいることは、その意味でも示唆深い。しかし、自我という牢獄に縛られることはないとしても、いくらゲートであっても世界のすべてを経験し尽くすわけにはいかない。レオナルド・ダ・ヴィンチさえもはるかに遠い過去である近代の人ゲートである。ファウストも所詮は挫折を運命付けられていたのである。そこでとったゲートの方法はいかなるものか。それは、あえて言えば断片でしかない世界を、それゆえにこそ断片として丹念に拾い上げ自己の内側に取り込むことだった。多分その活動の究極の目標としては、自然史あるいは博物誌のようなものが理念としてあったのではないかと思われる。やはり一個の個体としての人間は、ミクロコスモスとして、できる限りの資料収集に努めるほかないのである。

ゲートの詩の世界は、たとえばノヴァーリスのように濃密でもないし、ヘルダーリンのように強烈でも、クライストのように衝迫に満ちているわけでもない。これらのまぎれもない近代詩人たちのもつ明確な個性を欠いているともいえるし、前近代的な印象をぬぐうことはできないのである。こうして並べてみれば、近代詩人たちにはゲートにはうかがうことのできないある明らかな特徴があることがわかるだろう。それは、視点および透視図法（パースペクティヴ）の明確さ、そしてその結果として結実した詩的図像の明瞭さということである。この方向性は、象徴主義へとひたすら続くのである。だが、まさにこの特質がゲートには欠けている。

もちろんゲートにもパースペクティヴはあるが、それは法外に広角であ

って、あまりに多種多様なものがそこに取り込まれるため、人の心に容易に明瞭な像を結ぶことができないのである。ゲーテの詩の読者は、なんと読み返しても日常の理解という意味での得心をえるというわけにはいかない。とくに難解というわけではなくとも、わかりやすいとはいえないだろう。そのような理解のかわりに読者がゲーテの世界から獲得するのは、多種多様なものの横溢と詩人の心の躍動、そしてなによりもそれらを包摂する詩人の人格という限りなく大きな器、すなわち宇宙である。では、このゲーテのパースペクティヴを仔細に見ていこう。もちろんこれに簡単な見取り図を用意することはできない。それはおそらく原理的に一元化が拒まれているのだから。その景観は日常の視覚をもってすれば、八方開きというほかはあるまい。

ゲーテの詩的展開は、じつに多様である。もっとも早い時期の作品といわれているのが、祖父母に献呈した力のこもった新年の祝賀の歌であったり、母親に捧げた情愛のこまやかに行き届いた敬愛の詩であったりするが、それはそれで少年の心の発露が初々しく愛すべき作品である。だが、詩それ自体よりもその成立の契機に注目すべきであろう。新年の祝賀の歌は少なくとも二つ残されていて、ひとつはゲーテが「詩と真実」で述べているように、1757年の新年に祖父母の家でおこなわれた祝いの席で歌われたもの、もうひとつは1762年の新年の折の作だという¹⁰⁾。10歳前後にかかれた、というよりむしろ人前で朗読されたといったほうが実情にあっているであろう作品は、明確にゲーテの詩作の世界の特質を明らかにしているからである。それは、機会詩 (Gelegenheitsgedicht) と呼ばれるジャンルのゲーテにおける始まりを明確に告げているのである。ひょっとしたら少年ゲーテのあたまのなかには作品という概念はなかったかもしれない。生活の一齣一齣が、それぞれに歌の契機となり得たのである。これは、人の冠婚葬祭であってもよかったし、手紙に添えられたものでもよかった。これらの歌の前書きに、「……にさいして」(bei...)とあるのは、その当時の状況を考えれば、当然ともいえようが、ゲーテの詩の基本的なありようを考えてみれば、それなりに意味深いのである。ゲーテには、ハンプルグ版の全集の部

立てにもいく種類か機会詩があるが、そのテキストに収録されているのは、形式の上でも完全に整ったものに過ぎない。また人に宛てて書かれたものもその数は非常に多い。本質的に彼の詩は、詩人が生きている現実にあつて外の世界からの呼びかけによって生まれたものなのである。もちろんそこには、それに応える感受の態勢がなくてはなるまい。結局、詩とは、ゲーテのみならず外と内の呼応のことなのだから。批評家マックス・コメレルはしきりにゲーテの詩の要として特別な瞬間があるということを強調しているが、それは詩生成の場のほかならず、機会詩を考える上でじつに強度の高い凝縮した指摘だと思う¹¹⁾。そして、実際にも詩人ゲーテは「ローマ悲歌」第4歌で古代の神々に寛恕を請いながら次のように告白している。「われらの祈りは、われらの日々の勤めは、特別ひとりの女神に捧げられていて、変わることがない。……この女神、その名を「機会」という。彼女をよく知られるがいい。そのいでたちはいつも異なる。彼女はプロテウスの娘かもしれない。」¹²⁾

4

ゲーテの感受能力は、彼の詩世界の広がりを見れば、驚嘆すべきだということはいうまでもないのだが、彼のほとんど一回性といってもよい幸運に思いを致せば、同時に彼を取り巻く外の世界の豊かさということにも感じざるを得ない。その「詩と真実」の冒頭において、自らが幸運の星座のもとに生まれあわせたことを誇らしく述べているが、これは、むしろ詩人の謙虚にして率直な感慨とみるべきだと思われる。なぜなら、ゲーテにとって世界が豊かだということもある意味では偶然という幸運だったのだから。それに彼は驚いているのである。また、彼にとって世界は極め尽くせぬほど不可思議で豊かである一方で、彼自身も自らにとって同様に不可解な世界であったということだ。またそのさい、より驚くべきことは、詩人が外と内の両世界を明晰な言葉で観念化することなく、具体のままに広く展開していったことである。その結果、世界の実質的な豊かさが伝えられるということだが、その詩的世界は、容易にまとまりはしない。それは、

豊かでありながら、あるいはそれゆえにだろうか、なにやら不分明さ、詩的図像上の焦点の曖昧さを残すのである。

そもそも、ゲーテの場合、詩の世界をひとつの焦点に収斂させるという意欲、あるいは関心は、彼に続くロマン派から象徴派にいたる19世紀の詩人たちほど強くはなかったことは事実であろう。ヨーロッパ近代という時代は、詩の世界においても自我を中心としたきわめて求心性の強い特異な時代だったと見ることもできよう。その流れのなかで、ゲーテは、どのように位置付けられるだろうか。果たして、その世界を前近代と断言していいだろうか。もし、象徴主義へと向かう漸進的詩史が有効であれば、ゲーテを19世紀の前段階と捉えてもいいかもしれない。だが、19世紀ヨーロッパがいかに強大な文学の世界を構築したとしても、それが絶対的なものである保証は人々の文学史に対する信仰以外のどこにもなかったのである。19世紀のヨーロッパ人は、芸術としての文学という宗教的信仰を持っていたといえよう。じつは、19世紀を通じてヨーロッパの文学は、美的な洗練を加えるとともに、根本的な生命力を細らせていったのである。これは、ひとつには世界を眺望するパースペクティヴが個人の心のうちに絶対的な消滅点を持ってしまったことに起因するのであろう。その射程のうちで見えてくる世界というのは、じつは見るひと本人の心の図柄にほかならないという隘路と袋小路がひかえていたのである。このことは、しかしながら19世紀の世紀末にはじめて認識されたのではなく、それより100年をさかのぼる18世紀末の初期ドイツロマン派において鋭敏な知性において感受されていたのである。この課題を克服するべく果敢に戦ったのが、たとえばヘルダーリンである。ヘルダーリンの世界は、美的ではあっても、洗練とはほど遠い。かれは、人という全体に現れる生命現象に全精神を捧げたのである。

そして、その時代は、まさにゲーテの時代であったのだ。ゲーテは、ロマン派の若者たちに共感を覚えるということはなかったかもしれないが、一方ことさらに反時代的姿勢をとったということはない。まさに時代そのものを生きたのである。かれがよくもあらしたとりわけドイツの同時代人に

対する辛らつな物言いは、反時代的態度からくるのではなく、むしろ彼らとともに生きたからと見たほうがよいだろう。まともにものを見て生きるのは愉快的ことばかりとはいえない。ゲーテは、たとえば精神の闇に包まれた R. M. レンツについて、ひたすら痛ましいと述べている¹³⁾。これなど、対象の他者性を見極めた上での同情に満ちた感慨ではなかったか。ゲーテの歩む道は、あまりにも鋭い感受性を持った若きロマン派の詩人たちとは決定的に異なるのである。

ゲーテにはロマン派の秀才たちがたどる隘路が見えていたのかもしれない。少なくとも生理的にそう感じられていたのではないか。ゲーテの若者に対する態度は、概して冷静であり、往々にしてかなり冷淡である。クライストやヘルダーリンなど、あるいはベートーヴェンを含めて、ゲーテと出会った若い世代の詩人や芸術家たちは、大半ドイツの詩聖に大きな失望を覚えている。ゲーテが語った「古典的なものは、健康であり、ロマン的なものは、病的である」¹⁴⁾ という命題は、ゲーテにとって当然の総括であろう。

だが、ゲーテの発言は、注意して読まねばならない。すなわち、ここでは一見すると対極的に語られた二つの世界があるように見える。もちろん図式としてはそのとおりであるが、その内実まで立ち入ってみれば、ことはそれほど明瞭かつ自明のこととは思われない。ゲーテが健康といった場合、そこには単に病気ではないという以上のものがあつたに違いない。健康と病気という二つの概念を健康というひとつの言葉のうちに包括的に捉えたところに、ゲーテの画期的な大きさがあるのだと思う。この二つを截然と分けて安心している精神にこそ病的なものをかぎつけたのではない。もちろん、ロマン派の俊秀たちが、能天気には二分化された概念の世界に安住していたというわけではない。彼らには、イロニーというアクロバットのような戦略があつた。おそらくこの要素を抜きにすれば、ドイツロマン派からは何も残らないといっても過言ではなからう。だが、ロマン的イロニーは、その使い方をいささかなりとも誤れば、自らの立場を失わせるじつに危うい精神の武器である。この点でゲーテは、精神によりどころを求

めなかったといってもいいだろう。そこで、重要なのは、世界をひとつにまとめるのではなく、かえて広げていくパースペクティブである。

5

ゲーテの詩作にとって何よりも貴重なよりどころとなったのは、生きて動く日常の生活の場にほかならなかった。さまざまな機会に自然観察、社会観察、人間観察が入念に行われ、その認識は着実に集積され、詩の言語として定着される。それは、いわば日常の詩である。それが、具体的存在としての彼の人となりとは異なり、若い世代にも圧倒的な牽引力を持ちえたのは、もちろん事実あるいは事柄それ自体というよりは、詩人の感受性の豊かさであり、精神の運動性であり、なにより言葉の躍動であろう。だが、繰り返していうが、それを成立させた基盤は、そとの世界を受容する器の大きさである。ゲーテが「詩と真実」のみならず膨大な自伝的記録を残しているのは、それを物語っている。ゲーテの場合、あたまをひねることよりも、外界を観察し、自分を語ることのほうが詩を作るためには、はるかに大きな力の源泉でありえたのである。

1770年のシュトラースブルクでのヘルダーとの出会い以降民謡調の歌が多く作られるが、それは、よくいわれるようなヘルダーからの刺激によるドイツ的なものへの目覚めによるものだったのであろうか。たしかに、その直前までゲーテはライブツィヒにいて、アナクレオン風と呼ばれるロココ的修辭の世界にいた。ゼーゼンハイムの歌にみられるような疾風怒涛時代のさきがけとなるような作品は、ゲーテの詩史において画期的なものであったことは通説のとおりであろう。だが、それは詩人が自己展開を果たすにあたって最良の刺激を受けたということであって、必ずしもドイツ的なものへの目覚めとばかりはいえないのではないか。それも民族というよりも、民俗への目覚めではないのか。というのも、ゲーテが民謡に見ていたのはその世界の無名性と茫漠たる広がりを持つ豊かさだと思われるからだ。明確な近代的自我をそなえた詩人が作る叙情の世界ではなく、自己とも、また他者ともいわくいいがたい、もはや主体ともいえそうもない世界

そのものが共鳴するような歌の世界こそ彼をひきつけたのではないか。その息吹を受けたゲーテの詩は、個人の世界をはるかに越えて伸びやかに、躍動的に鳴り響くのである。このような歌の世界も近代的個人のそれとは本質的に異なる。歌が鋭く鋭角化しひとつの節へと焦点化することはなく、いわば多声部からなる合唱曲のようだ。ここでもパースペクティヴは、限りなく広いといわなければならない。ゲーテがアルニム、ブレンターノ共編の「少年の不思議な角笛」を賞賛したのも、詩人の内面に共鳴するものがあつたからこそであろう。そもそもゲーテが他人の仕事をゆえなくして誉めるなどということはありません。

6

ゲーテは、市民階級興隆期の代表的詩人だというのが一般的な了解であり、それはゲーテの母方の祖父がフランクフルト市長をつとめたことなどかれの出自および生活環境にもはっきり見て取れる特徴だが、それは何よりもその文学にもっとも鮮明に刻印されている。貴族から市民へと、また、信仰から啓蒙へと時代が劇的に転換するなかで、ある意味では、最もその歴史を反映させながら、独自の道を切り拓いていったのがゲーテである。独自の道とは、新しい時代感情を新しい器に盛ることを果敢に推し進めながらも、同時に古い時代の遺産を尊重することにかけては、人後に落ちることがなく、いわば時代の革新と保守主義とを一身に担っていたということである。だが、とくに後年になるにしたがつて、貴族文化に対する敬愛の念はひととき強く押し出される。若い世代のフランス革命にたいする熱狂など、ゲーテの世界観からは限りなく遠かったのである。当然若いロマン派のゲーテに対する評価はさんざんである。文学においてももちろんそうなのであって、たとえばノヴァーリスのゲーテに対するはじめのころの賞賛と後年のとくに「マイスター」の後編に対する激しい批判との落差は、あまりにも大きく、かえってノヴァーリスのゲーテに対する関心の深さを物語ってしまうほどだ。このように見られるゲーテの特質は、古風であり、古典主義的というべきであろう。

「ゲーテとトルストイ」¹⁵⁾を書いたトーマス・マンは、20世紀ドイツの悲劇を振り返って、彼一流のレトリックとして、マルクスはヘルダーリンを、ヘルダーリンはマルクスを読むべきだったということを語っているが、もしこの命題をひとつの名前に収斂させるとすれば、ゲーテということになるはずである。かれは、外界と内界を包摂しつつ、そして人類の過去と現在を踏まえつつ、新しい時代を切り拓いていったのだ。だから、彼は、保守主義者ではあっても、決して反動ではなかった。ホーフマンスタールやシェーンベルクが保守的革命家といわれることがあるが、真に時代を切り拓いていったひとびとのなかには、逆説的にも保守主義者あるいは伝統主義者である場合がかなりあるであろう。取り違えてはいけないのは、ゲーテは決して新しいものに理解がなかったということではなく、ものごとが単純化されすぎて、保守か革命かというふうに分かれてしまうことへの反発であり、時代が旧体制を崩して一挙に革命へと突き進む状況のさなかで、あえて保守的な態度をとったということなのだ。無秩序と混沌よりも、伝統文化を選んだのである。体制変革、社会改革への時代の熱狂は、やがて現実の壁に突き当たり反転して、これまた急進的に個人の内面へと突き進む。ゲーテはこのような道をたどることはなかった。あえていうなら、ゲーテは、人のあたまの世界よりも、外の世界に豊かさを見ていたのである。

「友よ、すべて理論は灰色だ、緑なすのは、生命の黄金樹」¹⁶⁾というメフィストフェレスの名せりふを引き合いに出すまでもなく、ゲーテの理論嫌いは明らかである。初期ロマン派を頂点としてロマンは、総じて哲学的思弁的傾向が強いが、また、ドイツ文学を語るにあたって思想を抜きにすることができないのは自明のことだが、ゲーテにはこの特質は稀薄である。それどころか、ゲーテの生理的感覚としては、それに反感さえ持っていたように思われる。この点でも、ゲーテは皮肉にもドイツ文学の本流ではないといってもいいのである。ゲーテが手放さなかったもの、それは生命であり生活だった。ライヒ・ラニツキーは、ゲーテを世俗的関心の強さからきわめて人間的な巨匠と呼んでいるが¹⁷⁾、それは、案外世俗的な意味を離

れても、ゲーテのありようを本質的に捉えているといえるかもしれない。ゲーテは、生命と生活、そして俗事を詩として昇華させることのできる稀有な詩人であったのだ。また、ゲーテ後の100年のなかに位置づけてみれば、はるか後の生の哲学の古典的巨匠でもあったといえよう。ルドルフ・シュタイナーやユングの思想の母体は、ゲーテである。ただし、ゲーテは生について哲学をする必要がなかった。詩として造形すればよかったからである。

ゲーテは、じつにさまざまなものを吸収する受容の巨匠であり、受け容れたものを組替えて再創造する変容の巨匠であった。そして、そのさい創造の場は、彼のあたまのなかというよりは、生活あるいは生きることそのものであった。ここに、19世紀末の芸術のための芸術などとはまったく異なり、芸術が生活とひとつに収斂するきわめてまれな例を見ることができる。コメレルが、彼の数多くのゲーテ論で注目する詩人の人格とは、この意味で意義深い¹⁸⁾。しかし、これはその時代を生きた人として、どのような事態なのだろうか。生活と芸術が時とともに乖離していくのが近代人の宿命ではないのか。19世紀も終わりごろになれば、芸術至上主義が唱えられたりする。その精神主義には驚くべきものがあるが、それはとどのつまり、肉体を失って、生命の枯渇を招いたのではなかったか。このような志向性にゲーテは無縁であった。ゲーテは、自分自身をも現象として、また対象としてみることできた類まれなる目をもっていたのである。その目からすれば、自分は宇宙そのものと等価なのである。ゲーテの態度は謙虚であるとともに、自負に満ちている。自分を造形することがそのまま世界の認識に通じるといったらよいだろうか。これは、まことに驚くべき象徴の世界である。しかし、こんなことが可能だったのは、絶後であろう。

ここで注意しなければならないのは、ゲーテの象徴表現のあり方が近代人のあたまのなかで整然とつくられた体系的なものとはまるで違い、かなり雑然とした、また茫漠たるものであったということだ。それが意味するのは、世界がそれだけ広く豊かなものであり、それに対応するように、詩人の人格が大きいということなのだ。詩の姿は、生活のそれとともに決し

て間然するところなく美的結晶をかたち作る必要はない。むしろそういったものを斥けることによって生を露出させている。その美しさは、単なる俗人にも、また聖人にも及ぶものではない。唯一ゲーテのような生活人において芸術として可能となったのだ。

7

ゲーテのそのような特筆が一番よく發揮されているのが恋愛詩である。ゲーテの生涯にわたる恋愛の数々は、じつは生きることそのものの端的な表れにはかならない。ゲーテの恋愛におけるほど俗と聖の両界を包み込んだというよりも、あくまでも俗でありながらそのまま聖であるような独特な生活の場は、ほかにはないのではないか。ゲーテの恋愛詩の言葉遣いは、かなり生々しい感触を持っている。たとえば、「ファウスト」のなかのグレートヘンが歌う糸紡ぎの歌はどうだろうか。「あの人の歩み、あの人の気品のある姿、あの人の口元にうかぶ微笑、あの人の力強い眼差し、あの人の逞しい手の力、ああ、そして、あの人の口づけ」¹⁹⁾ これなどファウストの身体が並列されているだけではあるが、まさにそれゆえに異常ともいえる切迫感と生々しさを醸し出している。グレートヘンの眼差しは、おそらくファウストを超えた聖なるものに向けられているのではない。ファウストというまさに生きた人間、それもその身体へと注がれている。そして、もはや憧れというような段階ではないだろう。まさに感覚的な愛である。もし聖なるものがあるとすれば、それを超えたというところではなく、まさにそのような、感覚に執るといってもよい愛のありようにこそあるのだ。そして、そのグレートヘンの愛の眼差しを受けて、ファウストは、はじめて肉体を持ったといえるだろう。それまでの彼は、ひたすら精神の人であろうとしてきた。

この世界を統べる原理あるいは真理をつかもうとするファウストを主人公とする「ファウスト第一部」が、それどころか一見すると巷の色恋沙汰に終始しているように見えるのは、まさにそこにこそゲーテの生の実質すなわち詩と真実があるからにかならない。しかし、このような愛は、口

マン派の生真面目な若者たちには受け入れがたかったに違いない。

「ローマ悲歌」²⁰⁾の主題が愛であり、愛の神アモールがその世界を宰領しているのはゲーテの文学世界にとってきわめて特徴的であり、本質的である。ゲーテは意識的に女性を、世界を求めるというよりも、何かに駆り立てられて対象に密着するのである。それは、エロスの働きにほかならない。まさにエロスによって世界とかかわることがこの詩人のいちばん得意とするところである。数多くの恋愛詩にそれが顕著に認められることはいうまでもないが、自然を謳う場合にもそのことは見て取れる。そこでは、世界そのものがゲーテを通してのエロスの働きによって生気を帯び、躍動するのである。民謡風の初期の小品「五月の歌」はどうだろう。「なんとすばらしく 自然はわれに輝き 太陽は照り 野原は笑う / 枝枝から花が咲き出し 藪からは百千の声がする / 誰の胸からも 歓喜あふれ おお大地よ おお太陽よ おお幸福よ おお喜びよ / ……」²¹⁾ エロスがいたるところに十全に行き渡っている。詩人の気持ちの高ぶりは、ついに感嘆詞と感嘆符それに名詞だけの連呼となる。これはもちろんゲーテが歌っているのだが、エロスがゲーテの身を借りて歌っていると見たほうがよいのではないか。言葉がこれほど躍動的なリズムを体現しているのも珍しいことだ。じじつ、詩はすぐその次に「おお愛よ、おお愛よ 黄金に映えて美しい あの頂に見える朝の雲のよう」という一連が続く。やはりこの場の主人公は、詩人というよりも、愛そのもののなのだ。その先にはやはり愛する人がいるのである。「おお乙女よ、乙女 いかにもわれはおまえを愛することか いかにおまえの目はきらめき いかにおまえはわれを愛することか」結局これは若い女性に寄せる愛の歌だったのである。自然と女性、そして詩人は、全きエロスの世界に生きている。ここで詩人は、ほとんどファウスト的な意欲に満たされているといってもよいだろう。この世を統べるもの、それはエロスだったのである。

愛することと愛されることは別のことだ。「西東詩集」も規模雄大な西と東の愛の相聞であるが、そのなかで詩人は、愛することは愛されるよりも偉大で、そこに神が宿るといっている。それは、エロスのことだ。トー

マス・マンの「ヴェニスに死す」は、それと同じことを物語る。マンの場合は、初老芸術家の東方の美少年に寄せる実ることのない思慕であるが、ゲーテの言葉遣いをなぞるようなところがあって、かえってせつないものがある。ゲーテの生涯は、みなぎるエロスに駆り立てられたものであり、彼が老年にいたるまで、絶えることなく恋をしていたというのはまさにそのような彼の人生そのものの実質なのだ。

しかし、彼のエロスの世界に劣らず注目すべきことは、詩人の自分を見る目のことだ。「五月の歌」にも明確に「われ」が登場してくる。しかしそれは、たんに抒情の主体であるばかりではない。詩人自身がひとつの景物でもあって、その意味で対象化されてもいるのである。「自然はわれに輝き」において自然とわれは、ほとんど等価である。両者が融合してひとつになったわけではない。フィヒテ流の絶対自我の持ち主なら、そう言ったかもしれない。ただし、その場合、おそらくもはや「われ」という必然性もないだろう。絶対というのは、概念の無効性を意味することだから。ゲーテの場合、「われ」はよく顔を出すのである。それもほとんど日常の顔といってもいい。「ローマ悲歌」のなかで詩人が眠る恋人の背をなでながら、詩の韻律を数えるなど、なかなかエロチックであるが、自分の世界を持ちながら、恋人のそれと唱和する詩人の生活と詩作の現場がうかがえて、ゲーテの詩のあり方を考える上でまことに意味深いしぐさである。コメレルは、ゲーテが抒情詩の場合も含めて詩の課題としたのは、「自分自身の描写であった。それも、一個の自我としての自分ではなく、ある事物、存在した最後の大きな事物としての自分を描写することであった」²²⁾と述べている。ところで、このような素材をある意味で生のまま作品に持ち込むのは、近代詩の志向性からすればいささか乱暴なやり方であり、詩よりはむしろ小説という器にふさわしい。その意味でゲーテの詩の世界は、近代詩の内面追求という方向性とはまったく異なる特質をもっているといえるべきなのだ。小説は、作者の身辺雑記からはじまって、およそ人が生きていて考えられるすべてを盛ることのできる器である。ゲーテの詩の基本は、しかし、まさにこのようなところにある。それは、前にも述べたように狭

い意味での抒情詩ではなく、人の身体と生活を全体として包摂するあえていえば叙事詩の世界であろう。叙事詩の作者は、世界を叙述するだけでなく、語り手をもひとつの対象としてその世界に確固として位置付けることが可能である。詩人は、世界を語り、自分を語るのである。

8

そこから生じてくるもうひとつの特質がある。それは、遊びと戯れである。叙述の世界の構造性がしっかりしていれば、かえって遊びの余地が大きくなる。「ローマ悲歌」の第19歌における若き英雄ヘラクレスをめぐるの風評の女神ファーマを相手にしてのアモールの戦いぶりはどうだろう。大言壮語する誇り高い女神にやりたい放題好きなようにさせておいて、仮面劇を仕立て上げまんまと出し抜くのである。彼は機知と諧謔においてファーマより少なくとも一枚上なのである。また、第13歌の冒頭、「アモールは、いつでもいたずら者、信頼を寄せるものは、だまされる」とあるが、この作品の中で、詩人は語り手として自らもう一人のアモールを、とりわけそのいたずら者としての性格を体現しているのではないか。詩人を巡っての学芸の女神アウローラとの争いでも勝ちを収めるのはレトリックに勝るアモールである。アモールは、詩人に向かって次のように語る。「あの幸福な人たちが生きていた古代は若かったのだ。／幸福に生きよ、そうすれば古代はおまえの中によみがえるだろう。／歌の素材は、おまえはそれをどこから取ってくるのか わたしはおまえにそれを与えてやらねばならぬ /そして、高い格調をおまえに教えることができるのは愛にほかならぬ」まさに、「詭弁家アモール」の真骨頂である。そう語るのは、詭弁家とはいわないまでも詩人ゲート自身にほかならないだろう。アモールにとりつかれた詩人が、アモールという姿を借りて語るというのは、手のこんだ仮面劇でもある。いたずら者アモールを相手にいたずらものゲートが戯れているように見えないだろうか。「ローマ悲歌」の言葉の調子は、自信に満ちて力強く、道化ていて軽やかである。「恋人よ、かくも素早くその身をわたしにゆだねたことを、悔やんではいけない /君のことを厚かま

しいとも、卑しいとも思っていない。／アモールの矢のはたらきは、さ
まざまだ。」もちろん、詩人の恋人への強い働きかけがあったはずである。
だがもっと強い決定的な力を及ぼしたのは、アモールなのだという。そし
て詩人は、疑いもなくその愛を享受した。恋人にもその喜びを分かち合っ
てほしいと願っている。責任は当方にはないというような、勝手な理屈と
いえば、実に勝手である。だが、そこにはそう表現する以外にはなかった
現実というか、真実があったのではないか。すなわち、日常の感覚として
は、強弁とみえる物言いも、神的な力に襲われた詩人にとっては、案外率
直に表現された真実かもしれないのである。詩人自身がアモールにとりつ
かれていれば、その口から発せられる言葉は、神の言葉というのも道理で
はあろう。しかし、ここで注意したいのは、詩人がアモールと完璧に一体
化を遂げてはいないということだ。詩人は、アモールのふるまいを驚きと
ともに見つめている。また、それに振り回される自分の姿をも同様になが
めているのである。この詩篇に見られる対話的やりとり、あるいは演劇的
展開は、そのようなモチーフを受け入れるのにまことにかなった多声的形
式だといえよう。あるいは、これにゲーテのロココ的要素を見るべきかも
しれない。

いわゆるシュトウルム・ウント・ドラング時代以前は、名実ともにゲー
テは、貴族とはいえないが、ロココの文化の中にいたのだと思われる。だ
が、それ以後の展開においても、ゲーテの演劇的、あるいは遊戯的志向が
実質的にはたらいっていたとすれば、ゲーテの生理的な本質をロココの中
に見るというの物的外れではなかろう。とくにそれは、詩において著しい。
「ファウスト」がメフィストフェレスという悪魔というか、道化を欠いて
は決して成り立たないように、詩においても道化、あるいはいたずら者が
いなくてはゲーテの世界は成立しない。そういえば、ゲーテの詩には、「千
変万化の恋人」をはじめとして変身をタイトルとしたり、モチーフとした
作品が数多くあるが、これもそのようなゲーテの詩的構造における遊戯的
特質と深いかかわりがあるはずである。

また、戯れというならば、ゲーテは「ローマ悲歌」においては、ローマ

の風景もさることながら、プロペルス、カトルス、ティブルという古代ローマの詩人たち、そしてなによりアモールを中心として古代の神々と戯れていたといえるであろう。しかし、これは何も「ローマ悲歌」に限ったことではない。「西東詩集」では、西方の詩人は、さらに遠くペルシャ、アラビアのオリエントの世界と触れ合い、交流している。ここでも詩人は、ズライカに自らをなぞらえ、演劇的空間を作りながら存分に遊んでいるのである。この両連作作品にあって原動力としてはたらいっているのは、詩人においてエロスが体现する愛の力なのだ。「ローマ悲歌」にはこうある。「おおローマよ、確かにおまえはひとつの世界にちがいない。だが、愛がなければ世界は世界でないし、ローマもローマではないのだ。」そして、あまたあるほかの詩作品にも、多かれ少なかれこの原理を確認することは難しいことではない。エロスこそ戯れ、いたらずらをその特性としているのである。

9

論者は、このようなゲーテの諸相を古典主義と呼びたいとおもう。すなわち、第一に詩作の原理としてエロスが強力に働いていること。これは、単に知性の世界だけではない人間性という全体世界を形作る上で不可欠である。第二に叙述のあり方である。人というミクロコスモスに世界を収斂させてしまうのではなく、かえって世界をマクロコスモスに向かって開いていることである。実に多様なものが、並列され、物として存在している。また、同時に詩人自身も対象化されているのも特徴的だ。ゲーテにとって、自分の存在は決して自明ではない。深い謎なのである。生活の場という現実が詩作のよりどころとなっていることもその意味で付け加えておきたい。第三に、古代のみならず近代のものを含めて古典と深く有機的にかかわることによって、それは、遊びという要素と不可分だが、豊かな世界を開いていることである。詩人は、真の意味で古代の神話的世界をよみがえらせるのだ。しかし、これらの特質を束ねているもの、それは彼の人格にほかならない。このような、すなわちその文学をうけとめるにあたって作者の

人格を正面から扱うしかほかにしようがないという例は、ほかの詩人にはないであろう。だから、ドイツ古典主義はゲーテの存在に尽きるのである。

注

- 1) Johann Wolfgang von Goethe: Sprüche I, 4 Alterswerke
- 2) Fritz Martini: Deutsche Literaturgeschichte, 15. Auflage Stuttgart 1965
- 3) ワイマール市の解説書によれば、1857年9月4日、ドレスデン出身の彫刻家エルンスト・リーチェル作の立像の除幕式が行われたということである。
- 4) ゲーテ全集第1巻 414ページの解説による
- 5) Friedrich Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung, 1795
- 6) Marcel Reich-Ranicki: Goethe noch einmal, 2002 Stuttgart und München
- 7) Robert Musil: Reden und Aufsätze, 1979 Hamburg
- 8) 注6)を参照のこと
- 9) J. P. Eckermann: Gespräche mit Goethe, 1959 Wiesbaden
- 10) Goethe: Band I Gedichte und Epen I, 1996 Hamburg
- 11) さまざまな詩論において、コメレルは、この点を指摘しているが、特に Gedanken über Gedichte, 1956 Frankfurt am Main に詳しい。
- 12) Goethe: Römische Elegien, 1996 Hamburg
- 13) Goethe: Briefe 1776, An Johann Kaspar Lavater
- 14) J.P.Eckermann: Gespräche mit Goethe, 2. 4. 1829
- 15) Thomas Mann : Goethe und Tolstoi, 1968 Frankfurt am Main
- 16) Goethe : Faust I
- 17) 注6)を参照のこと
- 18) 注11)を参照のこと
- 19) Goethe : Faust I
- 20) Goethe : Römische Elegien
- 21) Goethe : Mailied
- 22) Max Kommerell : Dame Dichterin und andere Essays, 1967 München, S. 13